

## 7 Els Estats Units com a negatiu d'Europa en la literatura dramàtica catalana contemporània: tres creadors locals a la recerca d'un context global

CARLOTA BENET CROS *Universitat Autònoma de Barcelona*

Una bona part de la història de la literatura catalana des del tombant de segle xx mostra els intents d'intellectuals i artistes per apropiarse a Europa amb la intenció de modernitzar els temes i tècniques de la seva obra. Ser europeu ha estat un objectiu buscat i desitjat durant moltes dècades que, en certa mesura, encara és vigent. Aquesta voluntat d'acostament a la resta del continent respon, per una banda, a l'ambició de produir una literatura que escapi als constreyniments locals i tingui un interès universal, i per l'altra, a l'instint de voler emular l'art europeu perquè aquest continent simbolitza l'espai de la cultura, l'intel·lecte, la sofisticació i el refinament per excel·lència. Tanmateix, la noció d'Europa, en contrast amb els sentiments nacionals dels seus habitants, és massa vaga i abstracta com per resistir davant dels interessos polítics de cada un dels seus estats. Així doncs, habitualment, la manera més eficaç de fer despertar l'europeu que hi ha dins de cada ciutadà és l'enfrontament amb l'Altre (el no europeu) perquè obliga a reconsiderar allò que uneix als veïns de sempre.

Una possible forma que pot prendre aquest Altre que acostuma a despertar reaccions molt contradictòries és la dels Estats Units. La barreja de sentiments que suscita es produeix, en part, perquè la cultura americana, com a filla dels colons europeus, és prou propera per a ser entesa però, a causa el seu desenvolupament al marge, també estranya. Una altra raó de la dualitat d'emocions que provoca és que durant les últimes dècades ha reemplaçat Europa en el seu estatus de centre del món, provocant enveja i por alhora que admiració. És per això que existeix una tradició de pensament

segons la qual els intel·lectuals del vell continent sovint han percebut l'estil de vida nord-americà com a contrari de l'ideal cultural europeu (Kroes 1996: xxv) i que, per tant, han considerat la influència dels USA perillosa per a les bases del pensament humanista. La idea que argumentaven en els anys vint pensadors com Osvald Spengler a Alemanya, Georges Duhamel a França o Johan Huizinga als Països Baixos és que la cultura de masses provinent d'allà rebaixaria els estàndards culturals del vell continent i molts intel·lectuals avui en dia defensen que així ha estat. Però, per altra banda, aquesta cultura popular tan temuda va seduir Europa des dels inicis i a hores d'ara forma part de l'inconscient col·lectiu occidental. Veiem, doncs, que el posicionament dels europeus davant dels USA és complicat i es caracteritza per una actitud permanent de «voler i doler».

En aquesta línia, es podria argumentar que algunes peces teatrals catalanes contemporànies ofereixen una imatge dels USA que segueix la tradició europea d'ambivalència respecte al nou món. Aquesta visió de l'univers ianqui, doncs, pot ser llegida com el revers d'Europa en tant que la figura de l'Altre és indestruïble de la percepció que es té de la pròpia identitat. És a dir, en tant que els autors catalans presenten els USA com a Altre, s'identifiquen o s'aproximen a Europa, no només perquè utilitzen unes estratègies de representació que formen part de la tradició europea, sinó perquè mirar-se els USA des de fora és una manera de considerar-se europeu.

L'estratègia per aconseguir capir l'Altre acostuma a formular-se a partir de referents propis, ja siguin valors, paisatges o costums, que es combinen per intentar explicar la nova dimensió que ofereix allò desconegut. Com afirma Michel Foucault (2006: 356), es tracta no només d'un germà sinó també d'un bessó, nascut no de l'home o dins de l'home sinó al seu costat i alhora, en una novetat idèntica, en una inevitable dualitat. Allò estrany, per tant, només és l'altra cara d'allò familiar. Així doncs, potser precisament perquè ens és impossible escapar de nosaltres mateixos quan volem tractar sobre allò que ens és llunyà és inevitable caure en el reduccionisme. Jaques Lacan explica sobre això que el significat que sor-

geix en el camp de l'Altre fa aparèixer el subjecte per la significació que té. Però que només funciona com a significant reduint el subjecte en instància a no ser res més que un significant, petrificant-lo en el mateix subjecte (Lacan 1966: 239). Així s'ha d'entendre que el que li passa al subjecte en ser petrificat és el mateix que li passa a l'Altre en ser convertit en imatge literària. Per aquest motiu, la reducció que històricament han dut a terme els artistes occidentals a l'hora de representar les cultures per ells desconegudes ha estat molt denunciada per crítics postcolonials com Homi Bhabha, Gayatri Spivak o Edward Said, que han acusat els europeus d'ofegar la veu real de les colònies àrabs, africanes i asiàtiques substituint-la per un miratge exòtic. Però, en el cas dels autors catalans, si bé utilitzen els estereotips i les preconcepcions mitificadores que tenen a l'abast, la balança de poder és diferent. Això canvia les connotacions ideològiques del procés exotificador, ja que si bé els USA tenen una veu forta i poderosa que es fa sentir arreu del món, en canvi la cultura catalana lluita per fer-se notar més enllà de les pròpies fronteres. Per aquest motiu, es pot dir que la visió que produeixen els autors catalans de Nord-Amèrica és una reacció a la imatge que els USA venen de si mateixos i, per tant, un acte d'autoafirmació. Els dramaturgs en aquesta llengua minoritària intenten donar la volta a un univers mític americà que els és donat des de petits adaptant-lo als seus interessos i a la realitat del seu voltant.

Així doncs, el primer text del qual vull parlar és *Després de la pluja*, de Sergi Belbel, estrenat el 1993 a Sant Cugat. Aquesta tria pot sorprendre perquè el lloc de l'acció no es precisa en cap moment però tanmateix hi ha molts indicis a l'obra que la situen en un context nord-americà. Precisament, la manca de concreció espacial és interessant en tant que característica molt representativa del teatre català de les dècades dels vuitanta i noranta. Aquesta tendència en gran part es degué a la influència de les avantguardes d'origen europeu i nord-americà dels últims anys i d'autors com Samuel Beckett, Harold Pinter, David Mamet i Bernard-Marie Koltès que majoritàriament situen les seves obres en espais abstractes i atemporals o, com a mínim, esquemàtics. Aquesta influència també es pot percebre en l'economia expressiva dels diàlegs i en la utilitza-

ció d'èlipsis, dobles sentits i malentesos entre els personatges del teatre d'aquesta època que apareixen en l'obra d'autors com Lluïsa Cunillé, Carles Batlle, Josep Maria Benet i en d'altres treballs del mateix Belbel. Per altra part, però, la proliferació d'aquests espais inconcrets es deu també, com explica Sharon Feldman (2002: 284), al desig implícit de transcendir i evadir les fronteres locals i, precisament, en el cas de *Després de la pluja*, és probable que la sensació d'americanisme que embolcalla la trama sorgeixi de la voluntat d'eludir els constrenyiments nacionals.

De fet, l'únic que se sap del lloc on se situa l'acció de *Després de la pluja* és que succeeix dalt del terrat d'un gratacel rodejat d'altres edificis. El cel és gris però fa dos anys que no plou. Vuit personatges es troben i es perden en aquest espai estrany (ni dins ni fora) units per una cosa en comú, la necessitat de fumar, i les situacions que s'hi produeixen, doncs, tenen un efecte còmic però amb un punt inquietant. Com explica Carles Batlle (1993: 14), es produeix «de mica en mica un *crescendo* apocalíptic: els nervis, el presagi d'un diluvi, un embaràs impossible, un estrany ballet d'emparellaments...». I tot plegat fa pensar en la «foscor post-atòmica de *Blade Runner*» (1993: 14).

En aquest ambient urbà i futurista el gratacel en el qual es desenvolupa la trama ja és un primer senyal d'americanisme. Les acotacions inicials diuen el següent: «*Lloc: Terrat d'un gratacel de 49 plantes, edifici intel·ligent d'oficines d'alt standing. Cel sempre plom, sense que amenaci pluja*» (Belbel 1993: 21). La menció d'aquest tipus d'edifici i la referència a d'altres de similars que l'envolten suggereix una metròpoli similar a Nova York, perquè és el lloc per excel·lència dels gratacels. Així la distància que separa els personatges del nivell de terra és un element dramàtic que entra en joc diverses vegades —ja sigui perquè els personatges en parlen, perquè algú cau del terrat o perquè el sobrevola un helicòpter— i, si hi ha un lloc al món que de seguida evoqui en l'imaginari europeu la qüestió de la verticalitat és l'illa de Manhattan.

Per altra banda, també recorda aquesta metròpoli el concepte d'«edifici intel·ligent d'oficines d'alt standing», ja que a principis dels noranta, aquest tipus de terminologia anglosaxona provenia

dels Estats Units i es relacionava amb els *yuppies* de Wall Street. Les pel·lícules de l'època són les responsables d'aquest tipus d'associacions, tal com ho explica Carles Batlle:

El panorama des del terrat el coneixem de mil i un telefilms (quants cops no l'hem contemplat mentre enyoràvem garratibats la porta d'un helicòpter?); si observem la disputa entre secretària i directora recordem les males arts —o les males armes— que gastava la impronunciable Sigourney tot i la cama trencada, i mentrestant, els personatges xoquen les mans com els esportistes americans, criden «Amèrica» emparats per la barrera dels seus walkmen i ignoren les explosions gairebé rutinàries que es produeixen al seu entorn. Si ens parlen d'una casa vella als peus del gratacels, imaginem un edifici novaiorquès dels anys trenta; si ens parlen del camp, no podem evitar de pensar en una caseta de fusta amb un balancí. Potser és una lectura molt personal. Però jo sospito que totes aquestes reaccions no són fruit de l'atzar. (Batlle 1993: 14–15)

Belbel, doncs, conscient o inconscientment, està utilitzant imatges de la cultura popular americana per evocar una ciutat que podria ser Manhattan. Tot i així, es tracta d'un indret que no acaba de ser familiar del tot i que es pot identificar amb un futur proper de tantes distòpiques fent-se ressò d'una tendència europea molt comuna que consisteix a associar els USA amb la modernitat extrema. Tot i així, com s'ha dit abans, aquesta ciutat, caracteritzada com a centre d'una gran potència tecnològica, també recorda una estilització vagament japonesoxinesa com la que es dibuixa a *Blade Runner* o les que apareixen en els dibuixos manga, a cavall entre Nord-Amèrica i una fusió del món asiàtic, cosa que l'acaba de fer aliena.

Per altra banda, la situació de la qual parteix l'obra es pot senyalar com a específicament americana. Es tracta de la norma de no fumar dins de les oficines que empeny els empleats de l'empresa a pujar al terrat per evadir-la i que dramàticament és molt útil perquè, com va declarar Belbel: «Cualquier prohibición te pone en un estado dramático muy interesante: el de la angustia» (Fondevila 1993: 48). La normativa antifum durant els 1990 s'associava especialment amb els Estats Units perquè van ser pioners amb aquest

tipus de lleis que, a Europa, es percebien com a ridícules, excessives, sobreprotectores i suggerien una societat massa controlada.

Finalment, com comentava Batlle, el comportament que té un dels treballadors de l'empresa acaba d'arrodonir la imatge de paisatge urbà novaïorquès donant-li un toc de cultura de carrer, com es pot apreciar en l'exemple següent:

*El missatger local, sol.*

*S'acosta a la barana. Mira a baix. Crida.*

MISSATGER LOCAL: Amèricaaaaaaaaaaaaa!!!

*Ressò. Treu un aparell digital Compact Cassete de butxaca. Hi installa una cinta, es posa els auriculars. Canta i balla, tot seguint la cançó que sent pels auriculars, intermitentment, en veu molt alta. Es descorda la bragueta, es fica la mà a dintre, remena i treu una cigarreta embolicada amb paper de plata. Se l'encén. (1993: 56)*

Amb aquest crit tant pot ser que el noi estigui saludant el seu país (com si algú pugés dalt de la torre Mapfre i cridés «Hola, Catalunya») o que simplement llenci aquesta exclamació al buit (com qui crida «samurai» o qualsevol paraula sonora). El fet, però, és que en posa la idea a la ment de l'espectador/lector i la referència queda flotant en l'univers de signes de l'obra. Més tard, aquest mateix personatge es troba el programador informàtic i diu Belbel que «*xoquen les mans, a l'americana*». Aquestes actituds, el compact cas-set, el ball, fan pensar que està profundament imbuït de la cultura juvenil ianqui i acaben de perfilar la imatge que l'autor ha construït.

Així doncs, queda clar que una certa idea d'Amèrica jau en el subconscient del text. Més que això; mostra un futur proper en el qual la societat adopta les pitjors característiques de la cultura nord-americana: el control que no deixa als seus habitants ni el més senzill dels plaers, el desastre ecològic i la lluita constant pel poder que no permet aproximacions cordials i desinteressades. Precisament, la deslocalització d'aquest escenari fa que es pugui associar a qualsevol gran metròpoli del món i, com que és lleugerament futurista, sembla suggerir que aquest tipus de ciutat serà l'avenir de totes les urbs del planeta, també les europees. De fet, existeix una llarga tradició de pensament que identifica Nord-Amèrica

amb el futur d'Europa. Va començar amb l'arribada dels puritans a Nova Anglaterra que tenien la intenció de construir una societat millor, basant-se en les sagrades escriptures, però va ser sobretot a partir de la Guerra de la Independència que es va popularitzar la identificació d'Amèrica com si fos el futur de la civilització occidental a partir de relats d'aventures i de ciència-ficció. Belbel recull aquest discurs des de la seva vessant negativa mostrant un món que acaba adoptant les pitjors característiques americanes i formant una societat opressiva i despietada que aixafa els individus. No s'ha d'oblidar, però, que en els anys noranta un futur en el qual qualsevol ciutat s'assemblés a Nova York era una perspectiva fascinant, ja que representava el centre del món i de la modernitat. Així doncs, la visió dels USA com a Altre entra en la dicotomia que es comentava anteriorment segons la qual allò estrany atrau i alhora fa por. Però més concretament en el cas dels USA, sentim que hi ha una secreta admiració pel poder que emana d'aquest país, malgrat la contrapartida alienadora que pugui tenir.

Per altra banda, posant l'atenció en les repercussions d'utilitzar aquest tipus d'imaginari, cal dir que el to d'americanitat va ser potser una de les causes que va propiciar l'èxit que tingué *Després de la pluja* a les escenes europees. Concretament, el 1999 la directora Marion Bierry en va fer una posada en escena que va guanyar el prestigiós premi Molière per a la millor producció feta a França. Però, a més, al llarg dels anys, l'obra s'ha acabat representant a molts d'altres països del continent. Des de llavors, Belbel ha adquirit fama internacional amb molts altres dels seus textos, fins a tal punt que, per exemple, David George (2010: 19) comenta que els únics dramaturgs espanyols coneguts a Alemanya, fora dels cercles d'especialistes, són García Lorca i ell. Així doncs, el triomf al continent d'aquesta obra construïda a partir de referents americans és significatiu perquè ens fa pensar que els mites de ficció ianquis són una mena de llengua franca que serveix per comunicar-se entre nacions europees. Utilitzar-los, doncs, va ajudar Belbel a fer-se entendre internacionalment.

Una altra obra catalana que ens dona una visió dels Estats Units és *Bales i ombres: un western contemporani* de Pau Miró estrenada

el 2005. Aquesta peça, com l'anterior, també se situa en un lloc indeterminat però certs indicis en el text la localitzen encara més clarament que el text anterior a l'altra banda de l'Atlàntic. Tanmateix, la visió dels USA que insinua és radicalment diferent de la proposada per Belbel. No es tracta d'un paisatge urbà i modern sinó desèrtic. Però, sobretot, allò que l'americanitza és que pertany al gènere de l'oest. Així doncs el seu punt de partida és d'entrada la ficció, les pel·lícules de *cowboys* i indis, els còmics i tota la mitologia que s'hi associa.

La peça va ser un encàrrec per al projecte Autoria Textual Catalana del Teatre Lliure, dedicat a la promoció de nous dramaturgs, i fou Àlex Rigola, director del teatre, qui va proposar, com a punt de partida dramàtic, un *western*. Des d'aquest punt inicial, Miró va oferir la seva pròpia visió del gènere, tal com ell mateix explica:

Un *western* és una tragèdia contemporània | Un *western* és el paisatge. | L'horitzó que contrasta amb els primers plans dels personatges. | Les pedres tranquil·les i les ànimes inquietes. | Personatges errants. | La manca d'arrels els converteix en forasters perpetus. | Condemnats. | Un *western* crepuscular, bales i ombres. | La història d'una petita venjança. | Sense respostes. (Programa de mà)

Aquesta explicació fa evident que Miró adopta el model de *western* crepuscular. Al marge del *cowboy* heroic sempre ha existit la contrafigura del pistoler, ésser imperfecte que es manté al marge de la llei i que sovint és perseguit pel seu passat. Aquest tipus de clima és el que l'interessa, i n'adopta els temes principals: la solitud dels individus, la necessitat de venjança i la majestuositat del paisatge. Així doncs, la voluntat de l'autor és explorar els temes de fons d'aquest tipus de *western*, penetrar en la tragèdia que amaguen, i no conformar-se amb els seus aspectes superficials com ara les escenes d'acció. Aquesta qüestió es fa explícita en el text dramàtic quan, després d'haver sentit uns trets llunyans, el personatge femení comenta que en un altre punt del desert es fa un espectacle fet de «trets, cavalls, dones que ensenyen les cames, homes que cauen d'una teulada» (2006: 18). L'escena descrita per la dona, pel seu barroquisme, contrasta amb la situació en la qual ella està



immersa, plena de tensió però exteriorment molt quieta, mostrant-nos que el *western* que s'està desenvolupant no és dels de la mena descrita. Ampliant aquest punt, Núria Santamaria explica que la pretensió de l'obra no és èpica, al contrari, ja que «l'epopeia s'ha convertit en un espectacle de fira que sentim al lluny, la patètica relíquia d'un mite que es ven a la menuda» (2007: 28). Així doncs, sembla que Miró vol sintetitzar l'essència de la filosofia de l'oest, evitant-ne la parafernàlia.

L'obra comença amb el monòleg lacònic d'un fotògraf que explica haver presenciat un tiroteig en un centre comercial de resultes de qual mor un nen. Aquest home acaba el seu parlament dient «mai no havia sentit tanta ràbia. | Li vaig fer una altra fotografia (al nen) | Em vaig girar i em vaig posar a caminar» (2006: 4). D'aquesta manera l'autor presenta la situació d'inici de l'obra: un home caminant sol, ple de ràbia, que evoca el personatge del *cowboy* solitari i la seva causa perduda. L'escena següent ens situa en un paisatge desèrtic on s'amaguen els dos delinqüents, Maia i Ivan (noms de ressons mitològics, segons explica Santamaria [2007: 29]). En el transcurs de l'obra es descobreix que són germans i que la seva feina és la d'assassins a sou. Mentre esperen que el tiroteig deixi de ser notícia, viuen en una caravana al mig del no res, els queda poc menjar i per beure tenen gairebé només whisky. El vertader problema és que troben un fotògraf que sembla haver-se perdut, el qual han de capturar per matar-lo per no deixar res a l'atzar. Tot i així, l'espectador es va adonant de la part humana dels fugitius a partir de la relació que estableixen amb el fotògraf. Un element, però, altera el plantejament realista de l'obra; en algunes escenes un nen pren el lloc del foraster, mentre els altres dos personatges li parlen sense adonar-se del canvi. És com si la presència del nen mort en la ment del fotògraf fos tan forta que el posseís per buscar venjança. El fantasma indica que, malgrat la simpatia que pugui experimentar el fotògraf pels dos germans, l'assassinat s'ha de venjar. És inevitable, doncs, que hi hagi més morts, i d'aquí la impressió tràgica que embolcalla la peça ja que la inevitabilitat del destí n'és un dels pilars.

El pressentiment de mort que envaeix *Bales i ombres* és habitual en el gènere. Peter French, especialista en la metafísica del *western*,

explica que la sensació de finitud que li és relatiu no només té a veure amb el fet que *cowboys* i pistolers depenen de la violència per subsistir, sinó que la pròpia mort té per a ells un significat important: emmarca la seva percepció de l'existència i sentit de l'ètica. Aquest pensament comporta un tipus de filosofia de vida que, com explica French, té a veure amb «proving one's manhood or one's integrity, which pretty much comes to the same thing, at the risk of death or at the point of death» (1997: 49). I aquest és exactament el cas del fotògraf de *Bales i ombres*. El personatge, davant d'un crim atroz, té la necessitat de venjar la víctima demostrant la seva integritat personal i sentit de la justícia a risc de perdre la vida, encara que tingui «escrúpols com a executor» (Santamaria 2007: 28).

Un altre dels elements comuns que la peça comparteix amb els clàssics és la impossibilitat d'evitar l'enfrontament entre el protagonista i l'antagonista. Aquesta situació es produeix al final de l'obra, quan el fotògraf i la dona han de participar en un duel que tots dos voldrien evitar però del qual no poden escapar. La impressió de destí ineludible també ve donada per la sensació que tenen els dos assassins de no poder defugir l'obligació de cometre crims. Ivan compara la situació en la qual estan immersos amb la d'un personatge de dibuixos animats:

té una vida molt dura, vull dir que sempre passa per aquella carretera i la pedra sempre li cau a sobre, no pot evitar passar per aquella carretera i, no té elecció, i si un dia passés per una altra carretera li cauria a sobre una altra pedra [...] aquí estem esquivant la nostra pedra, què vols fer-hi. (2006: 33)

Segurament el dibuix al qual es refereix és el conegut *Coyote*<sup>1</sup> de la Warner Bros, eternament perseguint l'estruc anomenada *Road Runner* (Correcamins). Santamaria explica que aquesta imatge suggereix una «versió ingenuista de les penes de Sísif, l'emblema camusià de la circumstància tràgica de l'home» (2007: 29) que es converteix en «un fet indefugible que només es pot intentar ajornar» (2007: 29).

1 Aquest és el nom del personatge també en la versió original anglesa.

Finalment, un altre punt en comú entre *Bales i ombres* i els *Westerns* de tota la vida és el paisatge. L'obra suggereix, a partir de les descripcions dels personatges i de les didascàlies, un entorn desèrtic impressionant que pot recordar alguns dels escenaris més coneguts de la història del cinema. En aquest tipus de pel·lícula la grandesa dels exteriors embolcalla les històries humanes i els dóna perspectiva, fent sentir la relativa importància dels drames humans davant de la impassible bellesa natural. De fet, la majoria de *westerns*, i no només els de John Ford, acostumen a situar l'acció i a donar el to del film a partir d'unes primeres imatges espectaculars del desert o de les muntanyes nevades. Un text teatral però només compta amb la paraula per a suggerir l'entorn (tot i que en l'espectacle sempre es poden utilitzar projectors o imatges estàtiques); Miró el descriu dient: «*Esplanada desèrtica. Una caravana. Pedres*» (2006: 4). Més endavant, a través del que diu el germà, ens adonem que es tracta d'un lloc d'una gran bellesa i amb unes roques immenses «com de dibuixos animats» (2006: 6), com les que cauen damunt del *Road Runner*. Aquest home és l'únic personatge que sembla sensible a la bellesa natural ja que és l'únic que s'hi refereix. Concretament, comenta a la seva germana: «Tenir... aquesta bellesa aquí mateix és un privilegi, no t'ho sembla?» (2006: 5). Es tracta, però, d'un paisatge minimalista on l'absència de variació geogràfica i el dramatisme dels contorns fan pensar en la insignificança de l'individu i en la seva mort.

Per això, aquest entorn condueix a certa reflexió metafísica que es fa evident quan l'home declara al fotògraf que creu en Déu i manifesta: «Quan vaig al precipici, al precipici on et vaig trobar, i veig aquelles roques, penso que una cosa així només la pot haver fet Déu» (2006: 25). Tanmateix, continua explicant que no té remordiments quan mata a una persona perquè no la coneix. El criminal, doncs, és capaç de conciliar la seva creença en Déu i la seva feina, malgrat que sembli impossible des de fora. La relació paisatge/espiritualitat encara es fa més evident en la cançó que canten els dos germans i que sembla que van aprendre de la seva mare difunta. La lletra fa així: «Ets l'aigua | Ets l'arbre | La terra t'espera | Ets la sang | Ets la veu | El teu cos | S'esborrarà | Déu

t'abraçarà | Si fas bondat | Déu t'acollirà | Si fas bondat» (2006: 13). Així doncs:

el Déu d'Ivan pot ser un enginyer i un recer per la seva ànima immortal. Però no és ni tutor ni sembla intervenir en la vida de les seves criatures. Per aquest motiu la fe és compatible amb un fatalisme rotund que lleva tot deix romàntic la seva peripècia. (Santamaria 2007: 29)

En canvi, el fotògraf, en aquesta escena representat pel nen, no creu en el més enllà. Tot i així, i potser precisament per això, sent que ha de venjar la mort de l'innocent, ja que no hi ha justícia divina que ho pugui solucionar. Està metafòricament envaït per l'esperit del nen, que l'obliga a saldar comptes. El fotògraf doncs, es converteix en la imatge del *cowboy* íntegre, però descregut, que, sense la presència de Déu ha de prendre's la justícia per la seva mà per fer aquest món més suportable. Tanmateix, «Àlex és un “caçador d'imatges” i la seva feina té un séc vampíric que incorpora una deriva necrofílica» (Santamaria 2007: 30). Tots tres personatges, doncs, «corroboren la inesmenable ferocitat dels éssers humans» (Santamaria 2007: 30).

La imatge que en última instància aquest text dona dels USA és essencialment negativa. Per una banda, els problemes que tracta —la violència gratuïta, la necessitat de venjança, la discrepància entre sentiment religiós i sentit ètic— són temes d'interès universal que fan semblar irrellevant el lloc en el qual se situa l'acció. Tanmateix, encara que no ho sembli, l'obra dona molts detalls de la seva localització que són ràpidament identificables amb els USA: el centre comercial, les armes de foc, els assassins a sou, el pensament cristià, el desert, l'estofat de llauna amb picant (que suggereix la cuina *tex-mex*) i fins i tot el viure en una caravana. Tots aquests elements són part d'una sèrie d'estereotips sobre l'Amèrica profunda que han arribat a Catalunya per moltes vies però sobretot a través del cinema i la televisió, que suggereixen un món d'éssers solitaris, d'accés fàcil a les armes de foc i de famílies desestructurades, que resulta una mica exòtic des del punt de vista català. Així doncs, aquesta segona visió de l'altre americà mostra, per una banda, la fascinació pels mites de Hollywood però, per l'altra, denota una

visió molt agra de la seva societat. Continuem apreciant, doncs, com en Belbel, una aproximació a l'Altre que són els USA des de l'admiració dels seus mites però amb por davant de certs aspectes de la seva realitat. Així doncs, si en Belbel es pot intuir una crítica a l'individualisme i a certs comportaments que sorgeixen d'una societat neoliberal, en el cas de l'obra de Miró s'apunta cap a un qüestionament de la possessió d'armes de foc i potser de les sectes cristianes. Ambdues ficcions però estan embolcallades per mites molt potents, la ciutat de Nova York i el món del *western*, que no poden evitar prestar un halo romàntic a aquestes realitats sòrdides.

L'última obra de la qual parlaré, *Marburg* (2010) de Guillem Clua, tot i que apunta alguns aspectes positius de Nord-Amèrica, no embolcalla la seva crítica amb cap mite de la cultura popular del país. A més a més, contràriament a les peces anteriors, situa el text en espais concrets i identificables. La referència als USA sorgeix ja a partir del títol que al·ludeix a un petit poble de Pennsilvània, però també designa una ciutat alemanya i també dues altres poblacions, una de Sud-Àfrica i una d'Austràlia. Aquests són els quatre llocs on té lloc l'acció en quatre moments temporals diferents senyalats per malalties igualment diverses. La idea de Clua, presentant escenaris tan allunyats, era anar més enllà de les barreres locals (com ja s'ha vist en d'altres de les seves obres). Per això, en el seu moment va declarar a la premsa que: «Els autors catalans hem de perdre el pudor, la vergonya, i atrevir-nos a tractar qualsevol assumpte universal. És l'única manera que se'ns escolti al món» (Fernández 2010: 65). A més, es fa evident que Clua no només situa la seva obra en un context internacional sinó que també utilitza referents que en són com Tony Kushner (de qui s'inspira a l'hora de reflectir un món global i també per la idea de fi d'una era que s'associa a la malaltia) o la novel·la amb el mateix nom que la de Virginia Woolf *Mrs Dalloway* (1999) de Michael Cunningham (a causa de la utilització de diversitat d'espais en diferents moments temporals).

L'obra parla de l'efecte de diferents virus en parts molt allunyades del planeta. A Alemanya la malaltia porta el mateix nom que el poble, Marburg, a Austràlia és la sida, als USA l'Alzheimer i a Sud Àfrica l'«efecte 2000». Així doncs, el tema central de la peça és:

com les malalties han definit una època determinada en el nostre imaginari col·lectiu; com han canviat la nostra manera de veure la vida, el nostre entorn, i el futur; com reaccionem quan ens veiem amenaçats, quan el nostre sistema de vida s'enfonsa per un element extern (de vegades microscòpic com un virus) o quan estem a punt de desaparèixer com a societat. *Marburg* parla en definitiva de la por a morir, i de com aquesta por ha tingut diferents cares, i diferents noms, a través dels anys. (Clua 2010: 8)

Queda clar, per tant, que al marge d'escenaris concrets l'autor vol parlar de temes universals que afecten a tot el planeta per igual. I, per això, busca que la peça tingui lloc en aquestes localitzacions diverses que es diuen Marburg. Tanmateix, la imatge d'Amèrica que es perfila en aquest context posa en evidència la part més podrida de la seva societat, la de la intolerància, el fanatisme i la ignorància.

La primera didascàlia que descriu l'indret anuncia:

*Pennsilvània, març de 1981. Una casa rural de classe mitjana-alta a escassos quilòmetres a l'est de Gettysburg, poc abans del capvespre. Veiem un saló amb el mobiliari de rigor. Al fons, un finestral amb vistes a un gran llac, el llac Marburg. (2010: 34)*

En aquest decorat se'ns dibuixa una família que amaga un secret horrorós sobre la suposada mort de l'únic fill. L'intent dels pares de tapar i amagar una «tara» de l'adolescent és simbolitzada en el text per l'Alzheimer que acaba desenvolupant la tieta. Alguns dels trets d'aquest indret: es tracta d'un poble petit on es coneix tot-hom, on hi ha una única botiga de comestibles amb una propietària xafardera, un xèrif i un institut on els forts peguen els febles. Quan es descriuen els costums de la família, es fa referència al consum constant de te i a un pare que està tot el dia assegut mirant la tele. Fins i tot, un dels personatges, a propòsit de l'atemptat contra la vida de Ronald Reagan, acaba confessant: «De vegades penso que alguna cosa no va bé en aquest país, i ho dic amb tot el dolor del meu cor, alguna cosa no ha de funcionar bé perquè cada vint anys matin un president» (2010: 36). A més, Clua també ens ofereix un fragment que mostra la ideologia agressiva (pseudoneoliberal)

d'aquesta gent, verbalitzada pel personatge de la mare, que acaba d'arrodonir el retrat:

Recordes el que deia el papa? Deia que mai tiràriem el negoci endavant si érem febles. Franklin Delanoë Roosevelt en persona l'hi va dir el dia que va visitar Broomfield i li va donar la mà. Si el negoci tira endavant, el país tira endavant, deia, perquè el nostre celler és com Amèrica. I deixa'm que et digui una cosa Claire, aquest país no ha arribat on ha arribat ara fent concessions, aquest país l'han construït els forts, els valents, i, si avui en dia som una potència mundial, no és perquè siguem rics, no és perquè siguem grans, és perquè som temuts. (2010: 98)

La manera de pensar que revelen aquestes línies, segons la qual les persones han de ser fortes i capaces d'aixafar el seu contrincant, és el que provoca incomprensió entre mare i fill, la desaparició del noi i el que els enfonsa a tots. Així doncs, darrere dels problemes personals dels personatges, Clua deixa entreveure una visió política molt negativa d'aquesta part dels USA.

Veiem, però, que aquesta percepció canvia un cop es desplaça l'atenció de l'Amèrica profunda a les ciutats. Així, Buck, un noieta australià, somnia a anar a San Francisco, que identifica com una terra de somni i llibertat. Per això diu: «M'agraden els Estats Units. Austràlia només és una mala còpia, a més tinc amics allà» (2010: 42). El comentari recorda la fascinació que provoca la cultura juvenil americana sobre els adolescents i suggereix que l'enormitat del país i la seva diversitat permeten que, al marge dels poblets de mentalitat resclosida, també hi hagi zones cosmopolites i obertes. Aquest mateix tipus de reflexió suggereix un dels científics a Alemanya, en Tom, quan diu:

Saps que jo no volia deixar Boston. Saps que no suporto el camp, i me la sua que aquest poble sembli dissenyat pels germans Grimm. Vaig venir aquí a fer una suplència, per fer currículum, i l'únic que volia era acabar de pressa, agafar l'avió i tornar al meu país. (2010: 49)

Tot i que aquest comentari no sigui gaire explícit intuïm que Boston és percebut també com un bon lloc per a viure. La menció a la Universitat de Harvard i el fet que Tom és un excellent profes-

sional confirmen la impressió característica que la costa nord-est dels Estats Units és un lloc idoni pel que fa a l'educació i la investigació científica. Així doncs, Clua, sense desenvolupar-ho massa, juga amb les concepcions que els espectadors ja tenen de Nord-Amèrica: costa nord-est puntera professionalment, costa est liberal i oberta, Amèrica profunda extremadament conservadora i intolerant. Per tant, malgrat la por que fa l'interior del país, es nota admiració pels avenços científics i per la llibertat que ofereixen ciutats com San Francisco. Una vegada més la percepció de l'Altre té un punt d'ambivalència, encara que la visió predominant de Clua sigui negativa. Reflecteix la idea de la família desestructurada americana que ja s'havia vist, tot i que sota una forma diferent, a *Bales i ombres*, i també suggereix una crítica envers la filosofia de la llei del més fort que sembla raure darrere moltes ideologies diverses d'origen ianqui. Tanmateix, deixa una porta oberta perquè s'entengui que hi ha altres Amèriques a partir dels comentaris sobre les ciutats de les costes.

Comentant aquests textos s'han vist imatges dels USA força diferents. La urbs moderna de Belbel recorda la progressiva americanització del planeta; el *western* de Miró evoca vagament el *Bible belt* americà alhora que ressuscita la màgia del mite del cowboy; i Clua mostra la intolerància de la classe mitjana americana. Quin és el punt de contacte que es repeteix en els tres caos?: el fet que els Estats Units són l'Altre que exerceix una enorme atracció però que alhora fa molta por. El sentiment de temor es deu a la consciència dels autors que aquesta nació no és qualsevol Altre sinó un Altre que es percep com a superior, més poderós i més ric, i per tant més perillós. Per aquest motiu, esdevé una presència irresistiblement atractiva però que produeix enveja i fins i tot ràbia per la seva prepotència.

Per altra banda, però, aquesta visió sobre els USA, al contrari del que s'havia comentat en les premisses inicials, no deriva cap a una reflexió clara sobre Europa, Catalunya o Espanya. No produeix l'estranyament ni la reflexió sobre el propi país, que és tan característica de la història de la imatge d'Amèrica a Europa. Sens dubte, malgrat tot, l'espectador, el lector o el crític pot especular que, en contraposició al dibuix que esbossen els tres dramaturgs d'aquesta nació tan potent, el vell continent es defineix com un lloc més ama-



ble on viure. S'entén que les famílies hi són més unides, que no hi ha lliure circulació d'armes i que amb els seus exèrcits no es pot aniquilar el món. A més, també es pot intuir que la vida no s'hi viu tant de pressa i que s'associa a una certa idea de decadència. Per tant, sí que se'n pot derivar una imatge, tot i que és evident que aquesta sigui extrapolada i no servida directament pels autors. La raó de la manca d'estranyament té a veure amb el fet que els escriptors s'han apropiat de l'imaginari ianqui fins al punt de sentir-lo propi i, per aquest motiu, no necessiten contraposar el seu propi univers al que estan tractant. Aquest món de fantasia els resulta molt proper per haver-lo anat interioritzant des de la infància, i tot i que s'identifica amb l'Altre, de fet s'ha convertit en un determinat llenguatge de ficció. Més que específicament ianqui, doncs, aquest sistema de signes d'origen nord-americà es connecta a la idea d'un món de ficció comú a tots, que corre de manera paral·lela a la vida real. Per tant, utilitzar-lo és molt útil quan es vol parlar de valors universals, ja que no necessàriament s'associa a la nació de la qual provenen sinó que formen part de la infància de tothom i fa que el públic s'hi reconegui immediatament. Els USA, doncs, continuen essent l'Altre (aquest Altre superior que s'ha comentat), però en certa manera també som nosaltres mateixos i els nostres somnis de petits.

Precisament per això, aquest imaginari serveix els creadors per intentar transcendir les barreres locals tot mantenint-se en una zona de confort coneguda. Així, l'aspiració que detectem en els escriptors autòctons del nou mil·lenni ja no és només ser europeus (tot i que també) sinó globals. És a dir, triomfar a Europa, per descomptat, però també arreu del planeta. La preocupació bàsica, però, continua essent la mateixa al llarg de les dècades: com traspassar les fronteres de Catalunya i aconseguir l'èxit a l'estranger, tot i escriure en català. Autors com Sergi Belbel demostren que és possible fer el salt i potser el seu exemple està facilitant el camí a autors més joves. Tanmateix, no hi ha receptes ni estàndards de qualitat que assegurin el triomf a l'exterior, ni tampoc la deslocalització de les trames ni la utilització de mites ara universals com els americans. Segurament, parlar d'Europa, de Nord-Amèrica, però també de la resta del món en general, és inevitable i fins i tot